

Miquel López Crespí

El nostre amor al cinema no consistia tan sols a no perdre estrena d'interès, ser socis del Cine Club Universitari, aprofitar els viatges a l'estranger per a veure les pel·lícules prohibides per la dictadura o manejar el dial de la ràdio per a trobar informacions de la cinematografia mundial a les emissores de París, Londres, Praga, L'Havana o Moscou.

Escodrinyar en les publicacions antigues per cercar notícies de Lumière, Georges Méliès, Charles Chaplin, Eisenstein, W. Griffith, Mack Sennett, Púdvkin, Dziga Vertov, Buñuel, Fritz Lang, King Vidor, René Clair o John Ford era una altra feina que ens delia en aquells anys de tenebror dictatorial burgesa. Demanar a la gent amb la qual manteníem correspondència (francesos, soviètics, an-

glesos, irlandesos, cubans, txecs, búlgars...) que ens enviassin tota mena de revistes i informacions referents al cinema dels seus respectius països era també una de les nostres activitats culturals. En les llibreries de vell, en els encants, una de les seccions que més ens interessava (i interessa encara!) era precisament el de les publicacions antigues. Fins i tot hem cercat exemplars de *Mundo* i *Signal* dels anys quaranta per a trobar informació referent al cinema nazifeixista. *Blanco y Negro*, *El Mundo Gráfico* i la revista *Estampa* dels anys vint i trenta ajudaven a copsar aspectes desconeguts del començament de la indústria cinematogràfica als EUA, França, Alemanya, Itàlia, Anglaterra i el mateix Estat espanyol.

Però és la inicial i tímida liberalització del règim franquista, amb aquella famosa llei de premsa tan promocionada per Fraga Iribarne, que revistes i editorials comencen a escriure i publicar estudis de qualitat. Revistes d'ampli abast popular com *Triunfo* o la més especilitzada *Nuestro Cine* inicien una certa teorització progressista desconeguda fins aleshores. Pensem que a mitjans dels anys seixanta el turisme, malgrat ser ja una força econòmica molt important, encara no ha atès l'apogeu que assolirà a partir dels setanta. Aleshores (1965, per posar una data) el règim s'agitava, feréstec, sacsejat per les importants vagues mineres dels anys 1962-63 d'Astúries, Lleó, i altres indrets de l'Estat. Aquest despertar de la combativitat obrera i popular anirà en augment fins a la Transició, quan els partits majoritaris de l'esquerra oficial, mitjançant els pactes amb el franquisme reciclat, aconseguiran, després d'anys de combat contra les avantguardes anticapitalistes, liquidar (en part) el contingut antisistema de totes les experiències alternatives (Vitoria en seria un exemple paradigmàtic). El Pacte social de la Moncloa va ser un dels nusos més importants emprats per a ofegar les classes populars de l'Estat, les expectatives republicanes i en pro de l'autodeterminació de les nacions oprimides.

A la revista *Nuestro Cine*, dirigida per Ezcurra, hi col·laboren Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víc-



Faraó era una pel·lícula curiosa i alhora estranya. No sabem encara com el règim polonès es gastà tants diners per a fer una superproducció d'aquella envergadura

tor Erice, César Santos Fontenla, Àngel Fernández-Santos i Claudio Guerín. Record que m'hi vaig subscriure l'any 1966 i en el primer número que vaig rebre (el 53) hi havia un excel·lent article de Miguel Bilbatúa sobre Summers titulat "Juguets Rotos" (que era una de les pel·lícules espanyoles més importants del moment). Álvaro del Amo i César Santos Fontela ens feien arribar notícia del Festival de Canes. Per cert, un festival mediocre en el qual guardonaren una producció extremadament vulgar: *Un homme et une femme*, de Claude Lelouch. A nosaltres ens interessava molt més saber si el Cine Club Universitari podria duu o no *El jove Törless* (de Volker Schlöndorff). En aquesta ocasió hi hagué sort. Francesc Llinàs i Antoni Figuera aconseguiren la pel·lícula i l'anàrem a veure de seguida. En els anys 1965-66, al costat d'aquelles primeres produccions del cinema espanyol (*Juguets Rotos*, *Viridiana*, *Nueve cartas a Berta*, *La Busca*, *El verdugo*, *La tía Tula*...) arriben (la majoria de vegades només es poden veure en cines d'art i assaig) produccions del Brasil com *A hora e vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos; *Dymky*, de Vojtech Jesny (Txecoslovàquia); *Sult*, de Henning Carlsen (Dinamarca); *La religieuse*, de Jacques Rivette (França); *Modesty Blaise*, de Joseph Losey (Gran Bretanya); *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (Itàlia); *Rascoala*, de Mircea Muresan (Romania)...

Però en aquest 1966 hi ha dues pel·lícules poloneses que ens impressionen especialment. Em referesc a *Faraó*, dirigida per Jerzy Kawalerowicz, i a *Papioly* (Cendres) d'Andrzej Wajda. Les dues, cosa estranya!, són permeses pel règim. *Faraó* la vaig veure a Barcelona (no record el nom del cine) en un viatge que vaig fer a la capital del Principat amb el pintor Gerard Matas. Sortides ràpides, d'un parell de dies, en aquells atrotinats vaixells de la Transmediterrània. Anada i tornada

en butaca, entre pans asseguts a un banc de la plaça Catalunya. Sovint amb un cafè amb llet hàviem de matar la fam. Les nostres feines ocasionals no donaven per a gaire luxes. Record que *Faraó* no agradà gaire a l'amic Gerard Matas, però a mi m'entusiasmà. *Faraó*

era una pel·lícula curiosa i alhora estranya. No sabem encara com el règim polonès es gastà tants diners per a fer una superproducció d'aquella envergadura. L'anàlisi del poder, de les lluites ocultes de les classes dominants, el paper de les castes sacerdotals d'Egip-

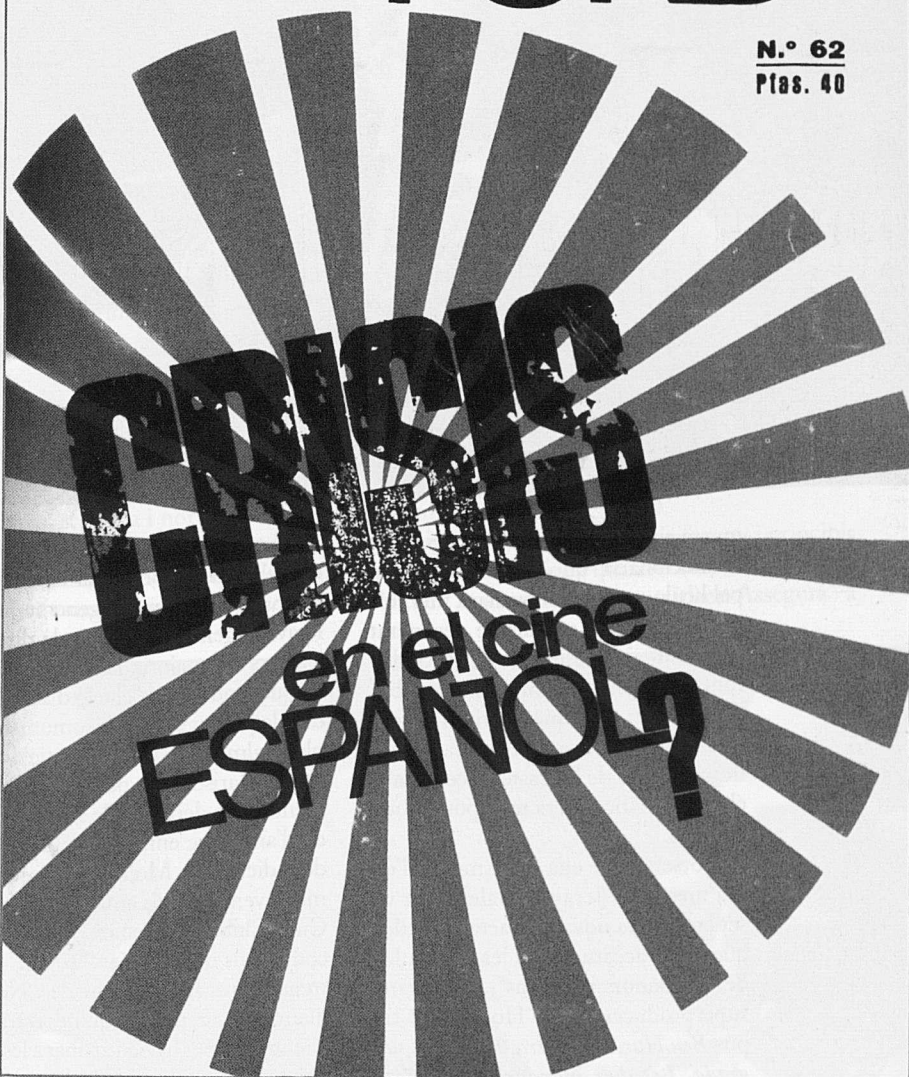
nuestro cine

inoamericana

Madrid '67

JOHN FORD

N.º 62
Pàgs. 40





Juguets rotos.

te, era situat de forma tan magistral i revolucionària que, evidentment, la pel·lícula resultava subversiva fins i tot per al règim de socialisme degenerat que, amb ajut militar de l'URSS, dominava Polònia. El film, com tota obra d'art important, tenia multitud de lectures possibles. I, amb l'excusa de criticar el poder de les castes sacerdotals, el que es criticava era tot tipus de burocràcia.

Potser el que ens sobtà més de l'obra mestra de Jerzy Kawalerowicz va ser la manera nova de tractar aquelles qüestions acostumats a les pel·lícules de "gladiadors i romans", a les grans superproduccions de Hollywood tipus *Ben Hur*, *Cleopatra*, *La túnica sagrada*, *Los diez mandamientos...* *Faraó*, deixant de banda el cartró-pedra dels estudis de Hollywood (els exteriors de la pel·lícula es filmaren a Egipte mateix, emprant de forma magistral, les runes vertaderes d'aquella civilització), esdevenia un film de primera importància en la cinematografia polonesa i mundial.

Popiolu (Cendres), de Wajda, era una altra porta oberta al cinema dels països de socialisme degenerat que palesava la genial creativitat de directors i actors (la majoria ben desconeguts) d'aquell món enllà "el teló d'acer", com deia la propaganda anticomunista. En ple reialme de Sarites Montiels, Jose-litos i Marisols, les pel·lícules que comentam no deixaven de ser una alenada d'aire fresc enmig del fosc reialme de la dictadura. Moltes vegades ho comentàvem amb els amics, en sortir del Cine Club Universitari o de les sales comercials que s'havien "atreït" a estrenar obres tan assenyalades. No podíem explicar-nos per quines estranyes circumstàncies havien arribat a les nostres pantalles.

La dictadura, emperò, sabia el que es feia. Permetia l'estrena de pel·lícules japoneses, soviètiques, poloneses o alemanyes en versió original (subtitulades o no), projectades tan sols en sales especials d'art i assaig (o cineclubs de capacitat molt restringida). Tota la propaganda oficial del sistema era de-

dicada a enlairar les "espanyolades" de costum o les produccions "normals" fetes per la indústria de Hollywood (la qual cosa no vol dir que no hi hagués obres mestres que ens arribaven dels EUA i altres indrets). De totes maneres era una porta oberta a una llibertat (molt controlada encara!), però que a nosaltres, els joves dels anys seixanta, ens servia per a copsar que hi havia unes altres possibilitats més enllà de les brutals restriccions culturals del feixisme.

Revistes com *Nuestro cine* ajudaven, amb els seus reportatges i crítiques, a consolidar aquests espais de cultura i llibertat. El Festival de Donosti de l'any 1966 era ben demostratiu dels nous aires que bufaven arreu de l'Estat (malgrat la repressió política, que no afluïxava). José Monleón, en la crònica que publicava el número 53 de *Nuestro cine*, comentava les pel·lícules que podríem veure (algunes, no totes!) durant els propers mesos. Va ser la feina feta per gent com José Monleón que ens permeté as-sabentar-nos de l'existència d'obres com *La botiga del carrer Major* de Ján Kadar i Elmar Klos (Txecoslovàquia); *Il·luminació íntima* d'Iván Passer (Txecoslovàquia); *Diamants en la nit* de Jan Nemec (Txecoslovàquia). Record a la perfecció l'estrena de *Diamants en la nit* en el Saló Rialto de Palma (pel·lícula que s'estrenà un diumenge matí en el Cine Club Universitari). Ben igual que *Cendres*, de Wajda i tantes i tantes d'altres obres mestres que conformaren aquells anys de mitjans dels seixanta.

També arribaven a l'estat espanyol algunes pel·lícules soviètiques crítiques amb la burocràcia. Eren el producte de la desestalinització esdevinguda després del XXè Congrés del PCUS, l'any 1956. Però les produccions soviètiques eren més males de veure. Cap a 1967, a un pis d'estudiants de Barcelona, i amb moltes mesures de seguretat, vaig poder veure *De bon matí*. La direcció era de Tatiana Lióznova i aquell film soviètic es va fer molt famós ja que havia estat prohibit fins i tot per Khruixtsov. Però els elogis del moment eren per a *Nueve cartas a Berta* de Basilio Martín Patino (l'autor de *Canciones para después de una guerra*), qui, amb aquesta obra, esdevindria un dels pun-tals del que aleshores s'anomenava el "nuevo cine español". ■